
«ГАМЛЕТ» Б. ПАСТЕРНАКА: ИНТЕНЦИОНАЛЬНОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ В КОНТЕКСТАХ КУЛЬТУРЫ, ИСТОРИИ, СУДЬБЫ

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

«Гамлет» Б. Пастернака — один из наиболее ценностно значимых текстов русской лирики XX в., для культурного сознания имеющий значение ключевого, что может быть, в частности, связано со значимостью темы «Гамлета» для русской культуры, начиная с В.Г. Белинского.

Ключевым он является и в книге стихов Ю. Живаго, и в целом в романе. В романе он выделен различными способами: это первый текст на границе между прозой и стихами, первое стихотворение в книге стихотворений Ю. Живаго, мотивом гефсиманской молитвы

он связан с последним стихотворением в ней (гефсиманский мотив становится, таким образом, альфой и омегой данной поэтической книги). Это, кроме того, последнее стихотворение, упоминаемое в романе перед сценой смерти доктора. Евангельские мотивы связывают его с рядом стихотворений Ю. Живаго. С романом его связывают мотивы фарисейства, одиночества, конца пути.

Последний мотив весьма актуален в книге стихотворений, с ним могут быть соотнесены все евангельские стихотворения, а также «Ветер», «Август», «Сказка», «Свидание», «Объяснение», «Земля». Учитывая особый интерес Ю. Живаго к Блоку, а также то, что по замыслу Б. Пастернака «этот герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским» [Пастернак, т. 3, с. 660], следует соотнести данный текст с «гамлетизмом» Блока (в особенности в трактовке самого Б. Пастернака), по-видимому, свойственным в определенной мере и герою романа. Таким образом, очевидна ключевая роль данного стихотворения для семантики всего романа.

В перспективе творчества Б. Пастернака, взятого в целом, данный текст также может быть признан одним из ключевых. Детальное рассмотрение его текстовых связей, как в рамках романа, так и за его пределами, может позволить уяснить ценностный смысл, истолковать ценностную интенциональность, реализуемую автором Ю. Живаго и автором Б. Пастернаком.

Для исследования ценностной интенциональности текст интересен также тем, что ценности здесь не декларируются. Действительно, в тексте отсутствуют собственно оценки, единственное слово с оценочной коннотацией — фарисейство. Представлено лишь одно слово, обозначающее эмоциональное отношение (люблю... замысел), но его ценностная значимость непосредственно не выявлена. Есть слова, обозначающие приятие или неприятие чего-л. (согласен, уволь). Но и их соотнесенность с ценностным содержанием может быть выявлена только с учетом ситуативно-сценарной семантики.

Ситуативно-сценарная семантика может быть описательно представлена следующим образом. Место и время: театр, начало одной из сцен спектакля (название указывает на то, что речь идет о постановке трагедии «Гамлет»). Герой — актер, исполнитель роли Гамлета. Зрительный зал затихает перед началом действия («гул затих»). Зал во тьме, откуда — напряженное внимание («на меня наставлен сумрак ночи тысячью биноклей»). Герой «вышел на подмостки». Он на

пороге («прислонясь к дверному косяку»). Его ментальная активность связана с прогнозированием будущего («я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку»).

Некое прогнозируемое направление событий им воспринимается так, что возникает стремление отказаться от этого пути («Если только можно, Авва Отче, чашу эту мимо пронеси»). В целом к возможному направлению событий и своей роли им выражается положительное отношение («Я люблю твой замысел упрямый и играть согласен эту роль»). Но вместе с тем происходит переосмысление предстоящего развития действия («Но сейчас идет другая драма») и выражается желание отказаться от участия в нем («и на этот раз меня уволь»). Вслед за этим выражается понимание предопределенности хода событий («Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути»). Характеризуется положение субъекта («Я один»), состояние окружающей его социальной среды («Все тонет в фарисействе»). Затем следует обобщающее утверждение: «Жизнь прожить — не поле перейти»).

Предшествующее изложение подготовило это утверждение. Оно появляется потому, что сценарий содержит в себе конфликтную коллизию: «идет другая драма», такая, что возникает отказ участвовать в ней, играть предопределенную роль. Замысел этой драмы прежде вызывал отношение любви и приятия, но теперь, в виду некоего подразумеваемого изменения ее характера, герой просит: «чашу эту мимо пронеси», «Но на этот раз меня уволь». Очевидно, однако, что ему приходится пассивно подчиниться ходу действия (продуманного, с неотвратимым концом). Именно вместе с пониманием неотвратимости участи возникает понимание своего одиночества и фарисейства среды.

Жизнь прожить — значит осуществить самоопределение в условиях данной коллизии, осознать свое положение и предстоящую участь, принять ее, подчинившись распорядку действий, и пройти предназначенным путем. В рамках представленного в тексте сценария коллизия не конкретизируется, ясна лишь напряженность ее драматизма.

Впрочем, внутритекстовый сценарий предполагает ряд ценностнозначимых положений: существует некая предназначенная субъекту роль, у него в целом есть предназначение, изначально для него приемлемое. Соответствие предназначению, исполнение роли, к которой

субъект призван, осуществление призвания — это то, что является ценностнозначимым в положительном смысле.

Отказываться от призвания означает утрачивать самотождественность, единство поведения, это значит отказываться от полноты самореализации, полноты участия в жизненном процессе. В этом смысле коллизия является катастрофической для субъекта. Такая коллизия ценностнозначима (в отрицательном смысле). Отказ от предназначенного остается лишь пожеланием. Субъект подчиняется распорядку действий и идет к неотвратимому концу. Его самотождественность сохраняется, но положение становится трагическим.

Возникает вопрос, в чем суть той коллизии, которая вызывает у субъекта стремление отказаться от своей роли, и, с другой стороны, что предполагает «замысел упрямый» относительно субъекта.

Семантика текста, в которую включены культурные феномены, неизбежно является многослойной. Знаки культуры входят в разные парадигмы или семиотические системы, начиная с архетипической или мифопоэтической. Благодаря их актуализации в смысловое поле текста вводятся различные ситуативные и сценарные модели. В истолковании должны учитываться все возможные слои (соответственно семиотические системы), но получаемые при этом версии интерпретации должны оцениваться с точки зрения их актуальности для авторского интенционального синтеза через рассмотрение всей совокупности контекстуальных связей.

Многослойность семантики стихотворения «Гамлет» проявляется в первую очередь в связи с тем, что местоимение «Я» в нем соотносимо с рядом лиц. Это, естественно, автор — Юрий Живаго. Но это и автор Б. Пастернак. Это сам Гамлет, но это и актер — исполнитель роли Гамлета. Каждый раз при этом открывается особая семантическая и, в частности, ситуативная перспектива. Рассмотрим каждую из них.

Допустим, монолог принадлежит Гамлету. Тогда перед нами герой, по Б. Пастернаку, в ситуации «заповеданного подвига, вверенного предназначения», пришедший «творить волю пославшего его» [Пастернак, т. 4, с. 416]. Ситуацию Гамлета можно интерпретировать, усматривая в ней несколько архетипических слоев. На поверхностном слое Гамлет оказывается в пороговой ситуации, что прямо обозначено выражением «прислонясь к дверному косяку».

Порог, по М.М. Бахтину, «хронотоп кризиса и жизненного перелома» [Бахтин 1975, с. 397], уже в языковой семантике, по словам

ученого, «слово «порог»... получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме» [там же]. Здесь «совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [там же].

В таких случаях обостряется потребность в прогнозе относительно будущего (потому вполне естественно появление фразы: «Я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку»), которое в силу неопределенности представляется темным (возможно, в частности, и этим мотивируются слова «на меня наставлен сумрак ночи»). Как герой инициационного мифа, Гамлет (каким он предстает в стихотворении) знает все о распорядке действий, о конце пути. И останавливается: звуки, свидетельствующие обычно о движении времени, стихли, «гул затих». Значит, время как бы остановилось. Это естественно: пороговая ситуация сама по себе есть разрыв в континуальном течении времени. Вопрос в том, что за порогом, что вызывает нерешительность, какой «чаши» стремится избежать герой.

Здесь можно увидеть следующий слой архетипических смыслов: Гамлет (согласно сюжету) находится в ситуации смены царя через убийство последователем предшественника. Клавдий убил его отца, он должен убить Клавдия. В предельной ситуации новый царь, по Фрэзеру, царствует, пока бодрствует, стоит утратить бдительность, и следующий придет на смену [Фрэзер 1986]. Так что ясно, что случится на его веку: впереди убийство, которое надлежит совершить Гамлету, а затем, в более отдаленной перспективе, собственный конец, и ночь впереди — это в таком контексте ночь небытия. Тут неслучайно и упоминание фарисеев (в специфическом аспекте сценарной семантики данного знака культуры), которые тоже стоваривались, как бы им убить Иисуса, называемого в Евангелии Царем Израильским [см.: Ио.: 11, 47–53]. Понятно и одиночество.

В первую очередь Гамлет как герой трагедии мог бы просить пронести мимо именно эту чашу. Но, видимо, сам он свою ситуацию истолковал бы иначе, вскрывая при этом еще один слой архетипов.

Он герой, очевидно, иного сюжета. Это сюжет смены идеологии, смены знаковых систем [о подобных сюжетах в архаичных культурах см.: Пропп 1946]. Речь идет об отказе от прежнего обычая, типологически близком отказу убивать стариков [см. о нем: Велецкая 1978]. Не убивать предшественника, а изменить систему отношений так, чтобы не было подобной необходимости, — вот интенция Гамлета.

В более общем плане это ситуация, когда новое поколение перестает понимать осмысленность ритуалов, обычаев и т. п. своих предшественников и приходит, чтобы все это отменить. Не всегда имея ясные представления о том, что должно быть, оно всегда достаточно хорошо представляет, чего быть не должно. Эта ситуация сама по себе тривиальна, но она перестает быть таковой, как только оказывается, что за отмену старого и устремление к иному платить приходится жизнью.

Следующий семантический слой выходит за пределы архетипических смыслов. Это, собственно, коллизия самой трагедии Шекспира. Естественно здесь обратиться к ее трактовке самим Б. Пастернаком, тем более что раздел «Замечаний к переводам Шекспира», посвященный трагедии «Гамлет», был написан примерно в то же время (лето 1946 г. [см.: Пастернак, т. 4, с. 854]), что и стихотворение (начало работы — февраль 1946, завершение — осень 1946 [см.: Пастернак, т. 3, с. 715]).

Особенно важен следующий концептуальный фрагмент: «С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы „творить волю пославшего его“» [Пастернак, т. 4, с. 416]. Заметим, что с самого начала устанавливается связь между гамлетовской коллизией и евангельским контекстом («творить волю пославшего его» — перифраз евангельской цитаты [см.: Ио.6:38]). Далее Б. Пастернак пишет: «„Гамлет“ драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» [Пастернак, т. 4, с. 416].

Мотив суда над своим временем отчетливо проявляется в ряде эпизодов романа, показательно также, что книга стихотворений Ю. Живаго заканчивается словами: «Ко мне на суд, как баржи кара-

вана, столетия поплывут из темноты». Таким образом, суд над прошлым и настоящим — мотив, объединяющий евангельскую топику в стихах Ю. Живаго, коллизию романа и трактовку трагедии Б. Пастернаком. С мотивом суда и служением иному времени связана характерная для Евангелия оппозиция Ветхого и Нового. По словам С.С. Аверинцева, «христианство ввело это слово («новый» — В. М.) в обозначение своего писания и вложило в него свои высшие устремления и надежды, окрашенные пафосом эсхатологического историзма» [Аверинцев 1967, с. 88].

Заметим, что, давая свою трактовку христианства, в которой выделяется любовь к ближнему, «идея свободной личности и идея жизни как жертвы» [Пастернак т. 3, с. 14], дядя Ю. Живаго Николай Николаевич Веденяпин восклицает: «Имейте в виду, что это до сих пор чрезвычайно ново» [там же]. Таким образом, оппозиция старого и нового, ветхого и нового оказывается актуальной для пастернаковской концепции «Гамлета» и для семантической системы романа и при этом наполняется специфическим содержанием.

Учет этих контекстуальных связей позволяет понять, «как велика жертва Гамлета», которая, по словам Б. Пастернака, приносится им «ради высшей цели» [Пастернак т. 4, с. 416]. Суд над низменным настоящим и служение иному, отдаленному, высшему, эсхатологически трансцендентному — таково реконструируемое в результате интенциональное устремление Гамлета в трактовке Б. Пастернака, для которого не случайна параллель Гамлет — Христос. Ср. трактовку им монолога «Быть или не быть»: «Монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема. Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты» [Пастернак т. 4, с. 417].

Становится понятной неслучайность цитирования Гефсиманской молитвы в тексте стихотворения. Через нее становится понятной цена интенции, риск и трагизм коллизии и то, что за замысел имелся в виду. Еще одной семантической гранью поворачивается при этом и фарисейство, для которого агрессивное неприятие нового и приверженность к старому, причем именно формалистически ритуализованному, строго и детально регламентированному — одна из доминирующих черт.

Тогда и подмостки легко ассоциировать с эшафотом, т. е. лобным местом, Голгофой, и бинокли — с пристальными презрительными взглядами проходящих мимо Голгофы, «покивая главами» [Мк., 15:29]. И ночь подобна Гефсиманской (т. е. ночи в ожидании казни). Но, может быть, главное, становится ясным, что через Гамлета проходит временной разрыв как смена парадигм. Видимо, неслучайно в одном из вариантов пастернаковского перевода трагедии Гамлет произносит: «Порвалась дней связующая нить» (тогда как в оригинале сказано: «век вывихнут» [см.: Морозов 1954, с. 355]).

Но это значит стать в центре бытия, взять на себя ответственность за судьбы мира. Не с этим ли связано употребление слова ОСЬ. Архетипически это ось мировая, расположенная в центре мира, где располагается древо мировое, оно же древо жизни, на котором (уже в христианской версии семантики символа) возносится приносимый в жертву именно за то, что взял на себя бремя ответственности за судьбу мира и за смену Ветхого Новым [см.: Мифы народов мира, т. 2, с. 396–406]. Бинокли на оси — это, может быть, взгляды тех, кто окружает ось эту со всех сторон, взгляды, устремленные к оси, как спицы колеса.

Оказаться в центре бытия, взяться играть роль того, кто берет всю ответственность за судьбу мира на себя, не по силам просто человеку. Даже Христос начинает Гефсиманскую молитву со слов: «Да минует меня чаша сия» [Мф., 26:39].

Интенциональность Гамлета, пользуясь выражением Б. Пастернака, которое возникает у него в рассуждениях о гамлетизме Блока, можно охарактеризовать как «ненаправленную духовность» [Пастернак, т. 4, с. 703]. Речь идет о ценностной интенциональности, которая направлена на неэксплицированные и, возможно, не поддающиеся эксплицированию феномены, на неопределенность неопредмеченных, неозначенных, а потому до конца не осознанных, хотя и интуитивно ясных позитивных ценностей, которые являются нравственными и духовными, но не предполагают отчетливых парадигм и программ деятельности.

Этой «ненаправленной духовности» Гамлет (и у самого Шекспира, и в трактовке Б. Пастернака, и в тексте стихотворения Ю.Живаго) стремится сохранить верность, таким образом, сохранить самотождественность, и такую роль он играть согласен, но большее для него не по силам. Он вынужден быть в центре бытия, он должен брать

на себя ответственность за судьбу мира (именно так «продуман распорядок действий»), но у него нет необходимой для этого харизмы. Потому остаться собой он может только умерев. И потому же он, по выражению Пастернака, найденному по иному поводу, «спрягается в страдательном» [Пастернак, т. 5, с. 69]. Все его по внешности активные действия в трагедии вынужденны, часто совершаются в безвыходных ситуациях, помимо его воли.

И тут возникает еще одна «иная драма»: разрыв между формальным исполнением долга мести и пр. и сутью «ненаправленной духовности». Противник Клавдия и Полония, фарисейства, формализма, интенционально противящийся долгу мести, условиями существования загнан в те самые формы действия, которые он отвергает. Мог ли он об этом не сказать «но на этот раз меня уволь»?

Гамлету свойственно продумывать все до конца. Он видит всю перспективу, о которой действительно можно сказать словами пословицы: «Жизнь прожить — не поле перейти». И останавливается в скорбной решимости утверждать свою «ненаправленную духовность» фактом своего существования, «спрягаться в страдательном», терять себя через вынужденные действия, восстанавливая самостождественность через свою гибель, но все же судить старое и отрекаться от него, утверждая новое даже произнося последние слова: «Дальнейшее молчанье». Такой представляется интенциональность «Я» — Гамлета, толкуемая в рамках данного стихотворения с учетом его контекстуальных связей.

Если текстовое «Я» отождествляется с актером-исполнителем роли Гамлета, возникает иная семантическая перспектива. Затихший гул зрительного зала, темнота в нем, бинокли, подмостки — все это детали реального пространства — времени, толкуемые вполне профанически. Текст стихотворения может восприниматься при этом как внутренний монолог актера, готовящегося приступить к исполнению роли или к произнесению одного из ключевых монологов. В этом внутреннем монологе актер формулирует сверхзадачу своего действия на сцене. Он внутренне истолковывает исполняемую роль, но и свою собственную роль — человека культуры, взявшегося в данный исторический момент играть именно в данной трагедии.

Театральное искусство всегда отвечает на запросы своего времени, драматургический материал привлекается для осмысления экзистенциальных и духовных проблем, актуальных для современников; ана-

логии с коллизиями, для них злободневными, при восприятии спектакля зрителями неизбежны. Иначе говоря, постановщик спектакля и исполнитель главной роли, обратившись к трагедии «Гамлет», используют ее семантику для того, чтобы дать смысловое представление современной им экзистенциальной, духовной, культурной коллизии. Взвзвись за реализацию этого замысла, исполнитель расширяет свой (и зрительский) интенциональный горизонт за счет ситуативной и сценарной семантики шекспировской трагедии, акцентируя в ней наиболее актуальное для современности.

Если принять пастернаковскую трактовку трагедии, вместе с Гамлетом исполнитель становится судьей своего времени и слугой иного — отдаленного будущего, носителем высшего духовного начала, тех, пусть отчетливо не эксплицированных, духовных и нравственных ценностей, которые противостоят лживости мира, реальности, где видимость и действительность разделены пропастью. Коллизия, в которую погружен Гамлет, неразрешима на плоскости профанического существования, в пределах которого герой обречен. В связи с этим находится появление интенциональной направленности на евангельскую топику, в качестве ключа к толкованию роли Гамлета избирается ситуация Гефсиманской молитвы.

Расширяя в этом направлении интенциональный горизонт, актер и формулирует сверхзадачу: коллизия, в которую погружен Гамлет, соотносится им с трагической мистерией явления Сына Божьего, с Его самоотречением ради исполнения воли пославшего Его, с Его жертвой, крестной смертью, благодаря чему достигается новое, преображенное, духовно просветленное состояние мира. Это явление Гегель в свое время назвал осью мировой истории [см.: Гайденко 1991, с. 26, ср.: Аверинцев 1970, с. 622]. Устремить к этой оси свое сознание, культурное сознание современников — в этом, очевидно, одна из существенных составляющих той интенциональной позиции, которая была предызбрана актером.

Мы застаем его в момент, когда эта позиция должна с неотвратимостью реализоваться: он уже на подмостках. Захваченный замыслом упрямым, он, по-видимому, не имел до этого мгновения ни времени, ни возможности продумать следствия его осуществления. И лишь в этот миг, увидев на той оси, которую он сам прочертил, тысячу биноклей, ожидающих и вопрошающих (возможно, отчужденных), он начинает понимать, куда завлекла его любовь к этому замыслу.

Он — на подмостках, на виду у всех, на свету, пред лицом сумрака ночи, откуда на него наставлены бинокли, сейчас будет через сценическое действие утверждать, что мир лжив, что между действительностью и видимостью — пропасть, что необходим суд над временем, где герой с «ненаправленной духовностью» обречен, что высшее начало, которому сохраняет до конца верность Гамлет, соотносимо с христианским модусом бытия, что судьба Гамлета находится на той оси мировой истории, которая прочерчена Христом.

Теперь начнется иная драма. Архетипически она восходит к обряду сатурналий, описанному О.М. Фрейденберг, работы которой породственному были знакомы Б. Пастернаку. В сатурналиях на роль сменяемого царя избирался исполнитель — актер, раб, шут, которому в игровом, карнавальном ключе воздавались царские почести. Но игра кончалась, когда наставал черед убивать царя: исполнителя этой роли, раба-актера убивали всерьез [см.: Фрейденберг 1936, с. 88–90]. Так театральные подмостки вновь становятся эшафотом. Характерно, что в те же примерно годы, когда Ю. Живаго, согласно сюжету, писал или окончательно отделывал своего «Гамлета», сам Б. Пастернак писал:

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.
Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Интуиция актера в стихотворении «Гамлет» говорит, что стоит ему реализовать свою интенциональную позицию, искусство кончится, начнется судьба. Предчувствие этой иной драмы заставляет его дрогнуть: «Но на этот раз меня уволь». Но на самом деле отступать уже поздно. Актер и сам сознает это: «Но продуман распорядок действий»... Он хорошо знает, что один на один будет встречать все, что ему предстоит: «Я один, все тонет в фарисействе».

Фарисейство именно здесь раскрывается во всей полноте. По Евангелию оно связано с настойчивыми поисками обвинения, стремлением схватить, погубить самого Иисуса, убивать или изгонять, отлучать посланных им, фарисеи — это «слепые вожди слепых» [Мф, 15:14],

которые «говорят и не делают» [Мф, 23:3], они «оставили важнейшее в законе: суд, милость и веру» [Мф, 23:23], «связывают бремена, а сами не хотят» [Мф, 23:4], «любят предвозлежания и председания и приветствия, чтобы люди звали их: учитель» [Мф, 23:6–8]. Им говорит Иисус: «Вы поедаете дома вдов» [Мф, 23:13], «вы по наружности кажетесь людям праведными, а внутри полны лицемерия и беззакония» [Мф, 23:28], «внутренность ваша исполнена хищения и лукавства» [Лк., 11:39]. Они говорили о народе, уверовавшем в Христа: «Но этот народ невежда в законе, проклят он» [Ио., 7:48].

Против всего этого на самом деле восставал (может быть, бессознательно) актер, работая над ролью. Теперь надо быть готовым к тому, что все это восстанет против него, и он это уже сознает. Значит, не только играя, он будет отождествляться через Гамлета с Христом, но и в реальной судьбе своей пройдет крестной дорогой. Действительно: «Жизнь прожить — не поле перейти».

Но и тут отказа от предназначенного нет, да и быть не может. Есть скорбная решимость: несмотря ни на что, вопреки всему реализовать свою интенциональную позицию.

Если «Я» в тексте стихотворения отождествляется с Ю. Живаго, привлечение контекста романа и контекста стихотворений его героя дает возможность усмотрения семантической перспективы, связанной с историческими и экзистенциальными коллизиями, в которые погружен герой, которыми, с одной стороны, обусловлен интенциональный синтез, осуществленный в данном поэтическом тексте, и которые, с другой стороны, получают через этот синтез осмысление и семантическое представление.

Парадокс в том, что именно в соотношении с реальностью биографии героя знаки в стихотворении обретают символический смысл, обозначая не бытовые реалии, а сложные ситуативные или сценарные модели. Нечто подобное имел в виду Б. Пастернак, когда писал, что «жизнь символична, потому что она значительна» [цит. по: Пастернак Е. 1989, с. 588].

Так, подмостки можно ассоциировать с неизбежной для Ю. Живаго как, с одной стороны, человека культуры (интеллекта, врача, ученого, мыслителя, поэта), и, с другой стороны, человека старого мира, находящегося под пристальным вниманием представителей новой власти, публичности существования, невозможности уйти в частную жизнь, спрятаться от направленных на него взглядов, иногда сочувст-

венных, но чаще холодно-враждебных. Пороговость свойственна и историческим коллизиям революции, мировой и гражданской войны, социальной катастрофы, ломки старого мира, и экзистенциальным обстоятельствам личной судьбы Ю. Живаго, претерпевшей столь много изломов. Естественно напряженное, тревожное всматривание в будущее, в то, что случится на его веку.

В мыслях Ю. Живаго, высказанных им еще летом 1917, можно найти объяснение того, что за замысел упрямый, связанный с исторической драмой, имелся им в виду и как это соотносится с «иной драмой». Он тогда говорил: «Надвигается неслыханное, небывалое... море крови подступит к каждому и зальет отсиживающихся и окопавшихся. Революция и есть это наводнение. В течение ее вам будет казаться, как нам на войне, что жизнь прекратилась, все личное кончилось, что ничего на свете больше не происходит, а только убивают или умирают... Я не знаю, сам ли народ подымется и пойдет стеной или все сделается его именем. От события такой огромности не требуется драматической доказательности... Все же истинно великое безначально, как вселенная. Оно вдруг оказывается налицо без возникновения, словно было всегда или с неба свалилось. Я тоже думаю, что России суждено стать первым за существование мира царством социализма. Когда это случится, оно надолго оглушит нас, и, очнувшись, мы уже больше не вернем утраченной памяти. Мы забудем часть прошлого и не будем искать небывалому объяснения. Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого» [Пастернак, т. 3, с. 180–181].

Есть авторитетное мнение комментаторов романа В. Борисова и Е. Пастернака, что «к этому времени по хронологии романа можно отнести замысел стихотворения «Гамлет», отделанного и переписанного Юрием Живаго за несколько дней до смерти» [см.: Пастернак, т. 3, с. 715]. Но когда оно «отделялось», т. е. когда формировался окончательный текст этого стихотворения, герою было гораздо полнее и детальнее известно, что такое «иная драма», постигая его.

В поле исторических коллизий состоялось то, о чем в эпилоге говорит друг Юрия Гордон: «Возьми ты это блоковское «Мы, дети страшных лет России», и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не

страшны, а провиденциальны, апокалиптичны, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница» [Пастернак, т. 3, с. 510].

В этой драме действительно «кончается искусство». Как Гамлета, жизнь страшных лет влечет Юрия, и все его реальные действия вынужденны, вызваны обстоятельствами, приводят к обострению коллизий, к тому, что конфликтные ситуации, в которые он погружен, становятся окончательно неразрешимыми. Вокруг него рушится все, и все близкие оказываются на краю гибели, проходят кругами ада, время забирает с него, как пошлину, плату, большую той, к которой он был готов, жертвовать приходится не только своей жизнью и судьбой, в жертву должны быть принесены жизни и судьбы самых близких и родных людей. Он остается в одиночестве, и ничто не может спасти его, неотвратимость скорого конца стоит перед ним.

Замысел стихотворения появился накануне этой «иной драмы». И связан был с переживаниями этого кануна. Завершение связано с той новой эпохой, когда уже состоялось самое худшее и страшное. Возвращаясь мысленно в тексте стихотворения к кануну этой эпохи, он знает, о чем говорит, когда формулирует: «Чашу эту мимо проне-си... Но теперь идет иная драма, и на этот раз меня уволь. Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути».

Он говорит: «Все тонет в фарисействе», — потому, что в условиях нового времени до него унизились самые близкие его друзья. Это происходит с Дудоровым, который после возвращения из ссылки «говорил, что доводы обвинения... и в особенности собеседования с глазу на глаз со следователем проветрили ему мозги и политически его перевоспитали, что у него открылись на многое глаза, что как человек он вырос... Добродетельные речи Иннокентия были в духе времени. Но именно закономерность, прозрачность их ханжества взрывала Юрия Андреевича. Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю... Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или, как тогда бы сказали — духовным потолком эпохи» [Пастернак, т. 3, с. 475].

Для Ю. Живого именно невозможность принять такую позицию становится непосредственной причиной, вызвавшей его предсмертную болезнь, которую он столь точно диагностирует: «Это болезнь, склероз сердечных сосудов. Стенки сердечной мышцы изнашиваются,

истончаются и в один прекрасный день могут прорваться, лопнуть... В наше время очень участились микроскопические формы сердечных кровоизлияний... Это болезнь новейшего времени. Я думаю, ее причины нравственного порядка. От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведенного криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь, распинаться перед тем, что не любишь, радоваться тому, что приносит тебе несчастье... Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас... Ее нельзя без конца насиловать безнаказанно» [Пастернак, т. 3, с. 476].

Здесь раскрывается содержание той «ненаправленной духовности», которая свойственна Юрию Живаго. Она противится несвободе, насилию над душой. В том разговоре летом 1917 г. перед лицом надвигающегося неслыханного и небывалого он высказал пожелание: «Дай нам Бог... не потерять души» [Пастернак, т. 3, с. 180]. В начале последнего прозаического абзаца романа есть выражение «свобода души», заканчивается же абзац словами: «И книжка в их руках (имеется в виду книга стихотворений Ю. Живаго — В. М.) как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» [Пастернак, т. 3, с. 510].

Сохранить вопреки всему душу, свободу души — не в этом ли замысел упрямый, который любит герой, не это ли та роль, которую он согласен играть, не это ли предназначено ему до самого конца, с чем и связан «распорядок действий». Это даже не интенция его, это то ценностное интенциональное содержание, которое коренится в глубине интенционального ядра его личности, содержание неотчуждаемое, естественное для него и даже не зависящее от его сознательной воли: он таким создан, таков упрямый замысел относительно его личности и судьбы, утратить это он может только с жизнью, но и на пороге смерти (или даже за этим порогом) он будет утверждать «размах крыла расправленный, полета вольное упорство, и образ мира, в слове явленный, и творчество, и чудотворство».

Не утраченная внутренняя свобода, свобода души — вот за что Ю. Живаго платит столь непомерную плату, этим полна его жизнь, это веяние свободы, исходящее от него, влечет к нему любящих [см.: Пастернак, т. 3, с. 492] и отчуждает его от внешней среды, делает ее враждебной к нему [см.: Пастернак, т. 3, с. 414].

Таков характер его личности и судьбы, вызывающий потребность осмысления и воплощения в слове, получающий семантическое представление в интенциональном синтезе, реализованном в стихотворении «Гамлет». И те культурные феномены, которые актуализируются при этом, позволяют обобщенно отобразить — опредметить, выявить главное: упорство противостояния «иной драме», фарисейству, исполнение воли пославшего его в мир и неизбежные при этом жертвы, обреченность и устремленность к концу и любовь к замыслу упрямому, приятие своей участи и неизбежность для него именно этой роли.

Как, в определенном смысле, и Гамлет (во всяком случае, в трактовке Бориса Пастернака), он, продумывая все до конца, внутренне отвергает все способы противостояния миру зла, кроме духовного, является носителем ненаправленной духовности, судит свое время и «спрягается в страдательном», вслед за Иисусом Христом он повторяет слова гефсиманской молитвы и, хотя человеческая воля противится назначенному, все же идет — до неотвратимого конца, не отступая от распорядка действий, в духе и истине преодолевая свою обреченность «усильем воскресенья», дорастая до него в том страшном промежутке безблагодатного существования во тьме мира, который выпал на долю ему. Как актер, он выходит на подмостки, чтобы явить людям свою позицию относительно своего времени и свое видение духовных путей преодоления встающих перед ним коллизий, будучи готовым к тому, о чем Б. Пастернак говорил как «о самом артистичном в артисте, о жертве, без которой искусство не нужно и скандально-нелепо» [Пастернак, т. 3, с. 668].

Таким образом, действительно, феномены культуры, ситуативные структуры шекспировского «Гамлета» (в пастернаковской и живаговской интерпретации), ситуация гефсиманской молитвы, коллизия, разрешаемая актером-исполнителем роли Гамлета, оказываются способом семантического представления экзистенциальной, исторической, духовной коллизии, в которую был погружен герой романа, расширяют его интенциональный горизонт, вводят экзистенциальный материал в ряд культурных контекстов, среди них — в тот максимально широкий, трансцендентный, метаисторический контекст, перспектива которого открывается через гефсиманскую молитву, что позволяет передать ценностную позицию, вскрыть интенциональное ядро личности и неотчуждаемые для нее ценности, прочертить ин-

тенциональную «ось» ее бытия, вскрыть сущность постигшей героя «иной драмы», найти пути духовного разрешения коллизии, на плоскости профанического существования неразрешимой.

Иначе говоря, расширяющие интенциональный горизонт феномены культуры, включаясь в интенциональный синтез, позволяют осуществить осмысление исторического бытия и экзистенции героя. Они позволяют ему осуществить самоосмысление, найти в ценностных константах интенционального ядра личности истоки ее самотождественности, ее самоконституирования, обеспечивающие единство ее интенционального синтеза и поведения, дать представление о тех испытаниях катастрофизмом исторического и личностного бытия, через которые проходит герой, в которых испытывается именно единство его поведения и самотождественность, дать представление о том, что участь героя не может быть изменена, хотя у него и возникает прошение «чашу эту мимо пронеси», и о том, что невозможность ее изменения обусловлена замыслом относительно личностного бытия героя, не зависящим от его сознательной воли, так что ему приходится принимать свою участь и почти поневоле сохранять самотождественность. И это не субъективный выбор, а объективная необходимость, неизбежность (и для Гамлета, и для актера, и для Ю. Живаго), что делает ценность сохранения самотождественности личностью, одаренной свободой души, значимой объективно — для исторического бытия, а не только для личностного существования.

Все изложенное показывает, как в тексте стихотворения, рассматриваемом в культурном контексте и в перспективе романа, получает семантическое представление личная, творческая, историческая судьба поэта Б. Пастернака. Рассмотрим семантическую перспективу, которая открывается, если текстовое «Я» отождествляется с поэтом Б. Пастернаком.

В те же примерно годы (1928–1931), в том же примерно возрасте, что и Ю. Живаго, осознавая происходящее, он в своих стихах цитировал Пушкина:

Но лишь сейчас сказать пора,
Величьем дня сравнение разня:
Начало славных дел Петра
Мрачили мятежи и казни. (1931)

Он так осмыслял положение свое и подобных себе:

...поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе —
На пире Платона во время чумы. (1930)

Он сам в те годы написал стихотворение (уже частично процитированное выше в иной связи), которое по ситуации и интенционально созвучно «Гамлету» Ю. Живаго:

О знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!
От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.
Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.
Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Здесь и соотнесение «поэт — актер», и, правда, в условном наклонении, как нереализованная возможность — отказ от предназначенного, и предугадываемая «полная гибель», и «страдательность» судьбы поэта, направляемой диктующим строку чувством, и та же ненправленная духовность, связанная с этим необозначенным чувством, которое охарактеризовано только по мере — предельной интенсивности его и тех строк, которые оно диктует: «строчки с кровью — убивают, нахлынут горлом и убьют!»

Показательно, что незадолго до этих кризисных лет в поэме «Лейтенант Шмидт», осмысляя иной исторический материал, Пастернак выходит к евангельским контекстам, связанным с идеей жертвенности: «Я жил и отдал Душу свою за други своя». Более того, здесь была найдена формула, очевидно, подкрепленная личным и недав-

ним историческим опытом, являющаяся, может быть, помимо воли автора, проекцией и смысловым представлением этого опыта, через образ Голгофы указывающая на роковую предопределенность судьбы, обреченность в соответствующих исторических обстоятельствах личности определенного типа:

Напрасно в годы хаоса
Искать конца благого.
Одним карать и каяться,
Другим — кончать Голгофой.

В стихотворении «Б. Пильняку» без условностей и символики, напрямик утверждается:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта.
Она опасна, если не пуста.

Не пуста она, очевидно, если сохраняется соответствующий моду внутреннего бытия, все та же «ненаправленная духовность», о которой в этом же тексте говорится:

Но как мне быть с моей грудною клеткой
И с тем, что всякой косности косней?

Грудная клетка здесь может толковаться в связи с тем безошибочным диагнозом, характеризующим душевные причины болезни сердца, который был поставлен Юрием Живаго в романе. Что касается собственно духовности, то о ней можно судить на основании сказанного: «Как мне быть... с тем, что всякой косности косней». Поскольку говорится «как мне быть», соответствующее духовное содержание может характеризоваться как личностное (упоминание грудной клетки это подчеркивает). На основании характеристики «всякой косности косней» можно судить о константности, неотчуждаемости этого содержания, укорененности его в интенциональном ядре личности.

Вопрос можно, таким образом, переформулировать: «как в эти дни, в этом историческом контексте быть тому, у кого есть личностное содержание внутренней жизни, у кого есть неотчуждаемые ценности, очевидно, вступающие в противоречие с тенденциями времени?» Ведь если они есть у пишущего, тогда (и только тогда!) «вакансия

поэта» не пуста, а стало быть, в соответствующих обстоятельствах — опасна. Итак, как быть? На этот вопрос ответом была вся его дальнейшая судьба и творчество, в особенности роман «Доктор Живаго».

От своей «ненаправленной духовности» Б. Пастернак не отрекался. В письме 1953 г. к О.М. Фрейденберг он писал: «Я... в самое еще страшное время, утвердил за собою род независимости, за которую в любую минуту мог поплатиться» [Пастернак, т. 3, с. 673]. Это была решимость, учитывающая все возможные последствия, решимость к сохранению самотождественности. В том же 1953 г. он писал тому же адресату: «Надо умереть самим собой» [Пастернак, т. 3, с. 672]. Это предполагало как нечто естественное одиночество, в 1952 г. он говорил: «Я сейчас остался совершенно один... я совсем как-то в стороне от всего, совсем не в тон с жизнью» [Пастернак Е. 1989, с. 613].

Страдательность, неизбежность, независимость от личной воли своей позиции он остро чувствовал, о чем писал Нине Табидзе: «Иногда я себя чувствую точно не в своей власти, а в творческих руках Господних, которые делают из меня что-то мне неизвестное, и мне тоже страшно... Нет, неправда, не страшно» [см.: Пастернак Е. 1989, с. 616]. Той же Нине Табидзе в 1950 г. он писал: «Мне же вести себя по-другому нельзя, и эта неотменимость преисполняет меня счастьем» [см.: Пастернак Е. 1989, с. 609].

Духовное содержание, эксплицируемое в стихах последнего сборника «Когда разгуляется», является дальнейшим развитием тех интенциональных ценностных отношений, которые были поэту свойственны ранее и которые были представлены в романе «Доктор Живаго» и в стихах его героя.

Это направленность на некую основную ось бытия:

Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

Это подчеркнутая личностность:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только — до конца.

Писалось же это в те самые годы, когда в письме к С.Чиковани он осмыслял свое время как «время, так поработавшее над уничтожением личности и ее пониманием в нас» [Пастернак, т. 3, с. 679].

Это утверждение главенства в мировом бытии внутренней жизни, духовных переживаний, деятельного, творческого бытия души:

Не потрясения и перевороты
Для новой жизни расчищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Души воспламенной чьей-нибудь.

Это понимание того, что драматургический материал при его постановке обращен к современности и что исполнитель берет на себя всю полноту риска и трагизма. Он так пишет о Марии Стюарт в исполнении А.К. Тарасовой и о самой актрисе:

Все в ней жизнь, все свобода
И в груди колотье,
И тюремные своды
Не сломили ее.
То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.
Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века...

В разговоре с близкими за день до смерти с противостоянием фарисейству, названным торжествующей пошлостью, и с утверждением внутренней свободы творческой личности Б.Пастернак связывает основное содержание своей жизни: «Он определил свою жизнь как единоборство с царящей и торжествующей пошлостью за свободный и играющий человеческий талант. «На это ушла вся жизнь», — грустно закончил он свой разговор» [Пастернак Е. 1989, с. 658].

Проекция соответствующих жизненных материалов и формирование их семантического представления в стихах и прозе входило в интенции автора, когда задумывался роман. При этом предполагалась и новая мера публичности. Так, в 1945 г. он писал: «Надо делать что-то дорогое и свое, и в более рискованной, чем бывало, степени выйти на публику» [Пастернак Е. 1989, с. 581].

Драматургичность подачи материала также входила в замысел: «форма развернутого театра в слове... это и есть проза» [Пастернак Е. 1989, с. 590]. Автор стремился «создать роман, который давал бы чувства, диалоги и людей в драматическом воплощении... дать прозу, в моем понимании реалистическую, понять московскую жизнь, интеллигентную, символистскую, но воплотить ее... как драму или трагедию» [Пастернак Е. 1989, с. 591].

Замысел был связан с решимостью представить «самое главное, из-за чего у меня «сыр-бор» в жизни загорелся» [Пастернак, т. 3, с. 651]. Как писал поэт в 1958 г., осмысляя это решение: «было обязательно, чтобы это было вторжение воли в судьбу, вмешательство души в то, что как будто обходилось без нее и ее не касалось... Это — принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе бывшей безусловности... И — о, счастье, — путь назад был навсегда отрезан» [Пастернак, т. 3, с. 650]. Здесь налицо пороговость ситуации, выход на подмостки, решимость и неизбежность всего дальнейшего.

Но в отличие от Юрия Живаго и Гамлета у Пастернака духовность является гораздо более определенной: «Я хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного... эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое... Атмосфера вещи — мое христианство» [Пастернак, т. 3, с. 655]. Он стремился представить под особым углом зрения «нашу современность, главная особенность которой та, что она является новой, необычайно свежей фазой христианства» [Пастернак Е. 1989, с. 587]. Соответствующие мысли прямо выражены другими героями романа. Главное, что содержится в Евангелии, Веденияпин в самом начале романа определяет так: «Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы» [Пастернак, т. 3, с. 14].

Личность, «мистерия личности», как говорит, осмысляя христианство, другой герой романа, Гордон [см. Пастернак, т. 3, с. 124], свобода личности, любовь к ближнему, идея жизни как жертвы — таковы основные моменты духовной направленности Б. Пастернака, те феномены, которые конституирует его ценностная интенциональность.

Его интенциональность связана с отчетливым осознанием ценностных феноменов, которые конституируются в его интенциональном синтезе. С этим можно связать следующее высказывание Б. Пастернака, осмысляющего уже частично воплощенный замысел, в котором очевидно отталкивание от «ненаправленной» духовности: «Это сознание безрезультатности наилучших намерений и достижений, и наилучших речей, и вытекающее из этого стремление избегать наивности и идти по правильной дороге с тем, чтобы если уже чему-нибудь пропадать, то чтоб погибало безошибочное» [Пастернак, т. 3, с. 663].

«Ненаправленную духовность» Пастернак оставляет герою. И это соответствует правде характера и обстоятельств. В конце 20-х г. Пастернак сам лишь приближался к определенности ценностной интенциональности, да и во второй половине 40-х и в 50-е г.г. речь может идти о большей определенности интенциональной, определенности ценностных отношений, ценностные концепты не конституируются, задача у Б. Пастернака, очевидно, была иная: дать представление о путях конституирования, продуцирования ценностных отношений, модуса бытия, о путях и процессах самоконституирования личности в условиях экзистенциальных и исторических катастроф.

Большая определенность ценностных устремлений Ю. Живаго, в особенности в стихах на евангельские темы, возникает в связи с реализацией в романе закономерности, выявленной Б. Пастернаком на материале «Фауста» Гете: «Стремление Гете во второй половине и перед концом жизни насаживать свои домислы, представления и воззрения на стержень сильнейшего и жизненнейшего своего произведения — естественно и правильно. Сильное, жизнеустойчивое, богатое теплом художественное произведение так же точно, как организм, обладает способностью принимать прививку, способно к наращиванию и т. д.» [Пастернак Е. 1989, с. 601].

С другой стороны, ценностная определенность, представленная в стихотворениях Ю. Живаго, обусловлена тем, что последняя часть романа находится в оппозиции к предшествующему тексту. Оппозиция эта формальна: за прозой следуют стихи. Но эта оппозиция является сущностно значимой: жизни в ее биографическом разворачивании противостоит творчество, пути и поискам — откровение и прозрение, временному — вечное, смерти — бессмертие, падениям и гибели — преодоление и взлет, окончательной безнадежности итога — нескончаемость катарсиса.

Расположение на данной границе текста стихотворения «Гамлет» не случайно: в нем находит отражение поворотный момент в судьбе и творческой деятельности и поэта Ю. Живаго, и поэта Б. Пастернака, когда, во всей полноте осознав, что ему противостоит, поэт принимает решение довести до высшего предела свое самоконституирование, самоосмысление, осмысление своих ценностных устремлений и последствий их реализации и через это усилие поставить себя в условия, когда («о, счастье!») путь назад будет навсегда отрезан. Это и делает данный текст ключевым (или осевым) в романе, но также и во всем творчестве Б. Пастернака.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Новый Завет // Философская энциклопедия, т. 4, — М.: Советская энциклопедия, 1967.
2. Аверинцев С.С. Ясперс // Философская энциклопедия, т. 3. — М.: Советская энциклопедия, 1970.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975.
4. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. — Ленинград: Наука, 1978.
5. Гайденок П.П. Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса // Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М.: Политиздат, 1991.
6. Мифы народов мира. — М.: СЭ, 1980.
7. Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. — М.: ГИХЛ, 1954.
8. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5-и т. — М.: Художественная литература, 1989 — 1992.
9. Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии — М.: Советский писатель, 1989.
10. Пропп В.Л. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1946.
11. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — Ленинград: Художественная литература, 1936.
12. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. — М.: Политиздат, 1986.